

*Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio 2019, 7, pp. 142-160

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.2058>

ISSN: 2530-6847

**“El primer poema que de esta clase se consagra en este Reino al origen de nuestra felicidad”: *La entrada de Baco en Tebas* (1705), nueva fuente para el estudio del teatro lírico en Valencia a principios del siglo XVIII\***

**“El primer poema que de esta clase se consagra en este Reino al origen de nuestra felicidad”: *La entrada de Baco en Tebas* (1705), a New Source for the Study of Lyric Theatre in Valencia at the Beginning of the 18<sup>th</sup> Century**

**Nieves Pascual León**

Conservatorio Superior de Música de Valencia

Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEA.CV)

[nieves.pascual@csmvalencia.es](mailto:nieves.pascual@csmvalencia.es)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1917-6957>

## RESUMEN

La British Library (*GB-Lbl*, General Reference Collection 11728.i.17.(12.)) y la Biblioteca Nacional de España (*E-Mn*, T/5021) conservan entre sus fondos sendos libretos de *La entrada de Baco en Tebas*, una “comedia de música en dos jornadas” escrita por Jaime (Jayme, tal como consta en la portada) Valenciano de Mendiola y puesta en escena el 6 de febrero de 1705. Si bien se trata de una aportación individual a la historia del teatro lírico en Valencia durante el siglo XVIII, el descubrimiento de esta fuente revela importantes detalles de la que puede considerarse como la primera muestra conocida de este género en la ciudad. En el presente trabajo se estudiará las circunstancias que motivaron la composición de esta comedia, atendiendo especialmente al contenido musical de la misma y, en fin, contextualizando su representación en la vida cultural valenciana de principios del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Jaime Valenciano; *La entrada de Baco en Tebas*; Valencia; ópera; zarzuela; siglo XVIII; Felipe V.

---

\* El presente artículo se enmarca en los resultados del proyecto de I+D+I (Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación Orientada a los Retos de la Sociedad) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P).



“EL PRIMER POEMA QUE DE ESTA CLASE SE CONSAGRA EN ESTE REINO  
AL ORIGEN DE NUESTRA FELICIDAD”: *LA ENTRADA DE BACO EN TEBAS* (1705), NUEVA FUENTE  
PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

# ABSTRACT

Among the holdings of the British Library (*GB-Lbl*, General Reference Collection 11728.i.17.(12.)) and the Biblioteca Nacional de España (E-Mn, T/5021) there is a libretto of *La entrada de Baco en Tebas*, a "comedia de musica" ["comedy in music"] in two acts written by Jaime (Jayme, as it appears on the cover) Valenciano de Mendiolaza and staged on February 6th 1705. Although this source is only an individual contribution to the history of lyric theatre in Valencia during the 18th century, the discovery of the *libretto* reveals important details of what can be considered the first known sample of lyric theatre in the city. In this text we will study the circumstances that motivated the composition of the play, paying special attention to its musical content and, finally, contextualizing its representation in the Valencian cultural life of the early 18th century.

**Key Words:** Jaime Valenciano; *La entrada de Baco en Tebas*; Valencia; opera; *zarzuela*; 18th century; Philip V of Spain.

Pascual León, N. (2019). “El primer poema que de esta clase se consagra en este Reino al origen de nuestra felicidad”: *La entrada de Baco en Tebas* (1705), nueva fuente para el estudio del teatro lírico en Valencia a principios del siglo XVIII. *Cuadernos de Investigación Musical*, 7, pp. 142-160.

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.2058>



Fig 1: Portada de *La entrada de Baco en Tebas* (*GB-Lb*).

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de esta manifestación singular de la historia del teatro lírico valenciano requiere una revisión bibliográfica previa que comienza con la referencia a la obra —si bien con un error caligráfico (Vaco, por Baco)— en el *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos*, de 1735<sup>1</sup>. De su inclusión se deduce cierta difusión del libreto, que estuvo a la venta en la librería madrileña de los herederos de Medel del Castillo treinta años después de su impresión en Valencia en 1705.

El análisis de cualquier episodio de la historia teatral en la ciudad de Valencia tiene como primer referente el *Diccionario biográfico y crítico* de Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí:

Durante el siglo XVII, interpoladas entre los Autos Sacramentales y comedias (hasta 26 compañías), se cantaron algunas comedias en música, y una ópera titulada *Orfeo el divino*, el año 1694, que pudo ser la del maestro Combert (1669), vertida al castellano, ó la de Claudio de Monteverde, estrenada en 1607 en Mantua, aunque dudamos fuera ésta, porque no es presumible hubieran elementos bastantes para poner en escena obra de tanta transcendencia musical. Durante la centuria décimo-octava, más bien por seguir la moda cortesana que como tendencia claramente definida en el orden estético, se generalizaron más en Valencia, los espectáculos cantados, dando algunas funciones compañías italianas llamadas á la sazón de óperas de música. Entre ellas, tenemos noticia de una que actuó pocos días, en el año 1710, que repitió el *Orfeo*, y cantó *Andromeda*, del maestro Manelli, estrenada en 1637 (Ruiz de Lihory, 1903, p. XXXV).

Si bien el autor acepta la representación de “comedias en música” durante las temporadas teatrales regulares a lo largo del siglo XVII, la falta de datos concretos obliga a revisar, también sin éxito, la bibliografía posterior.

Emilio Cotarelo y Mori no cita a Lihory, por lo que puede suponerse que no tuviera acceso a este texto. En 1917, ofrece una perspectiva más informada sobre la ópera en Valencia durante el siglo XVIII; sin embargo, su recorrido comienza con la *Folla real* representada con ocasión del aniversario de Isabel de Farnesio el 25 de octubre de 1728.

El monográfico de Arturo Zabala constituye sin duda el estudio más exhaustivo sobre la vida teatral valenciana a lo largo del siglo XVIII. Este autor aporta novedosas informaciones sobre la escena musical valenciana a principios de dicho siglo y lamenta la ausencia de fuentes que documenten las representaciones celebradas en décadas anteriores:

---

<sup>1</sup> *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales, y alegóricos, assi de Don Pedro Calderon de la Barca, como de otros autores clasicos. Este indice y todas las comedias, y Autos que se comprenden en él, se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo, frente de las Gradas de San Felipe el Real*. Madrid: Alfonso de Mora, 1735, p. 182.

“EL PRIMER POEMA QUE DE ESTA CLASE SE CONSAGRA EN ESTE REINO  
AL ORIGEN DE NUESTRA FELICIDAD”: *LA ENTRADA DE BACO EN TEBAS* (1705), NUEVA FUENTE  
PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

En el clima minoritario y aristocrático de la alta sociedad valenciana no tenemos noticia de que hubiese, en los últimos años del siglo XVII y primeros de la centuria siguiente, más que algunas diversiones académicas con intervención de música y canto [...]. Como decíamos, no hemos podido hallar noticia de otras representaciones musicales en el seno del más alto núcleo social valenciano de fines del siglo XVII y comienzos del siguiente que no fuesen aquellas a que nos hemos referido (Zabala, 1960, pp. 33-37).

Las representaciones a las que alude Zabala, de las que reproduce minuciosamente el contenido y la responsabilidad de su interpretación, son la *Académica Fiesta en obsequio de las Señoras* (30 de abril de 1698) y los actos con que la Academia Valenciana celebró en 1703<sup>2</sup>, 1704<sup>3</sup> y 1705<sup>4</sup> el aniversario de la entrada de Felipe V en España el 22 de enero, coincidiendo, además, con la festividad de San Vicente Mártir, patrón de Valencia.

Más recientemente, Mas i Usó (1999) recoge también el contenido de estas celebraciones y las contextualiza dentro de la actividad cultural de la Academia Valenciana, aunque sin profundizar en la aportación musical de la institución.

Así, el hallazgo de esta “nuevamente hallada” fuente litetario-musical motiva un estudio exhaustivo de su contenido que contribuya a revelar las circunstancias de su representación, completando de este modo la historia del teatro musical valenciano en su contexto.

## 2. “CON LEAL FERVOR A LAS GLORIAS DE NUESTRO CATÓLICO MONARCA D. FELIPE V”

Tal como se lee en la portada del libreto, la comedia estaba dedicada a la exaltación del “festivo alborozo, y comun felicidad de esta Monarquía, con leal fervor à las glorias de nuestro Catolico Monarca D. Felipe V”. Tal como se avanzaba en el primer apartado de este artículo, desde 1703 venía celebrándose en Valencia el aniversario de la entrada de Felipe V en España. Sin embargo, estas celebraciones a cargo de la Academia Valenciana tenían una idiosincrasia propia y “distaban mucho del género italiano que habría de florecer [...] más tarde” (Zabala, 1960, p. 33).

<sup>2</sup> *Academia de Valencia en celebración de la gloriosa entrada de los dominios de España del rey Felipe IV de Aragón y V de Castilla celebrada en la casa de la Diputación el 22 de enero de 1703, festividad de san Vicente Mártir*. Valencia: Vicente Cabrera, 1703.

<sup>3</sup> *Academia de Valencia en celebración de la gloriosa entrada en los dominios de España y Feliz cumplimiento de Dios del Rey nuestro señor Don Felipe IV de Aragón y V de Castilla, executada en la casa de la Diputación del Reyno de Valencia el día 2 de Febrero de 1704 y dedicada a su magestad católica, por manos del excelentísimo señor Marqués de Villagarcía, Virrey y Cap. general del Reyno*. Valencia: Vicente Cabrera, 1704.

<sup>4</sup> *Festivos Obsequios, con que acreditó su fidelidad la Academia de Valencia, celebrando los Augustos Años, y Feliz Entrada de el Rey nuestro Señor don Felipe IV de Aragón, y V de Castilla. Executáronse en la casa de la Diputación de la misma ciudad, y Reyno, en 22 de enero 1705. Y se dedicaron a su Magestad Cathólica, por medio del Excmo. Señor marqués de Villagarcía, Virrey y Capitán General de este Reyno*. Valencia: Vicente Cabrera, 1705.

El 22 de enero de 1705, año de representación de la obra que nos ocupa, se había representado en la sede de la Diputación el ya mencionado “ejercicio académico”, basado en la transformación de la Academia en Arcadia. A ella hace mención la *Loa* que precede la comedia:

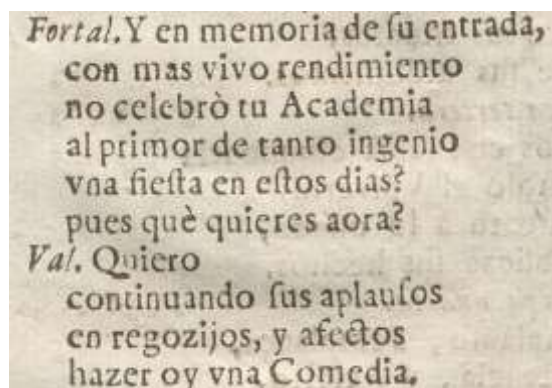


Fig. 2: Intervenciones de Fortaleza y Valencia, Loa (p. 4).

De este modo, los festejos se extendieron hasta el 6 de febrero, fecha en que —de acuerdo con la portada de la fuente que aquí se estudia— tuvo lugar la representación de *La Entrada de Baco en Tebas* en el teatro de la ciudad. Si bien en el libreto de la comedia no aparece referencia explícita a la Academia como entidad organizadora de la representación, tanto el propio autor como los nombres de quienes firman las alabanzas que la prologan remiten al este mismo círculo cultural.

Uno de los aspectos más llamativos del libreto es su impresión a posteriori: tal como consta en la misma portada, la edición fue sufragada por el Duque de Arcos, cuya llegada como virrey a Valencia está datada en noviembre 1705. Su predecesor en el cargo había sido Antonio Domingo de Mendoza Caamaño y Sotomayor, Marqués de Villagarcía (1638-1714), bajo cuyo gobierno (1699-1705), por tanto, se habrían celebrado las citadas celebraciones académicas y también la representación de esta comedia. Superado por la carencia de efectivos y la sublevación popular a favor del archiduque Carlos de Austria, Villagarcía había sido relevado en sus competencias militares por el duque de Canzano y sustituido en el cargo de virrey por Ponce de León (Molas, 2007, p. 49). Sin embargo, ante la incapacidad de las autoridades reales para combatir la insurrección ciudadana, se delegó el gobierno de Valencia en el *Consell general* y, a su vez, en el *Consell secret*. Fue en este contexto en el que se negoció la entrega de Valencia a las tropas austracistas el 16 de diciembre de 1705 (Ferrero Micó, 2004-2006, p. 336).

Es ésta la situación política con la que Ponce de León se había encontrado al llegar a la ciudad como nuevo virrey a mediados de noviembre. Así, la impresión del libreto “por manos del Excmo. Señor Duque de Arcos” ha de contemplarse, no como ofrecimiento al espectador de un texto que les permitiera seguir la “comedia en música” durante su

“EL PRIMER POEMA QUE DE ESTA CLASE SE CONSAGRA EN ESTE REINO  
AL ORIGEN DE NUESTRA FELICIDAD”: *LA ENTRADA DE BACO EN TEBAS* (1705), NUEVA FUENTE  
PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

representación (puesto que la comedia había sido representada en enero de ese año), sino como movimiento estratégico de exaltación de la monarquía por parte del nuevo virrey, quien, además, sacaba provecho atribuyéndose la impresión del texto de una obra estrenada con mucha anterioridad a su llegada a la ciudad. En este sentido, la dedicatoria de Jaime Valenciano de Mendiolaza a su benefactor resulta también de interés para valorar la obra en su contexto:

Tres circunstancias solicitan de V. Exc. esta gracia; ser esta la primera representacion, que à la entrada de su Mag. se ha hecho en esta Ciudad, y al passo, que es la primera, lo es tambien, por unica, que he dado á la publicidad, y que ha concurrido en tiempo, que este Reyno le ha debido à V. Exc. la honra de su presencia (1705, IIIv).

Esto es, se trataba de la primera obra teatral presentada en Valencia en honor de Felipe V, al mismo tiempo que la única que había publicado Valenciano, apoyado además por la presencia —y, se entiende, también soporte económico e institucional— del Duque de Arcos.

No obstante, el ya mencionado estreno de la comedia en el marco de los “ejercicios académicos” de principios de año obliga a evaluar la relación de Jaime Valenciano con el círculo cultural de la época. A continuación, se presenta un índice de los autores que firman siete poemas de alabanza insertados entre la dedicatoria y la *Loa* alegórica que precede a la comedia; todos estos personajes próximos al autor ayudan a valorar la consideración de que gozaba Valenciano de Mendiolaza en la Valencia de 1705 y que le valió el encargo de la obra que nos ocupa<sup>5</sup>:

- Antonio de Zamora, gentilhombre de la Casa del Rey y Oficial de la Secretaría de Indias en la Negociación de la Nueva España.
- Joseph de Valera y Santander, ciudadano y amigo.
- Francisco Antonio Valero y Corella, amigo.
- Jayme Vicente Riambau Ruiz de Corella, amigo.
- Joseph Losà, Doctor en Sagrados Cánones y Leyes, abogado en los Reales Consejos de Valencia, amigo.
- Vicente Díaz de Sarralde, generoso, abogado de los Reales Consejos de Valencia.

---

<sup>5</sup> Se ha mantenido la escritura de los siguientes nombres tal como figura en la fuente.

- Francisco Ortín y Villarasa, caballero del Hábito de Nuestra Señora de Montesa y San Jorge de Alfama, Doctor en Derechos, abogado en la Real Audiencia de Valencia, amigo.

A excepción de las tres firmas de amigos, de quienes no ha sido posible encontrar referencias escritas que acrediten su relación con la vida cultural de la ciudad, el resto de los personajes gozaba de una posición social destacada; es de suponer, por tanto, que la redacción de estos elogios en verso se hubiera realizado por cuidadoso encargo del autor que, de este modo, mostraba abiertamente quiénes le respaldaban en esta su primera publicación.

El primero de los sonetos (“Mas es, que Numen la alta suficiencia”) corresponde a Antonio de Zamora (1660-1728), quien, además de ostentar un privilegiado puesto cercano a la monarquía, fue un reconocido autor de obras dramáticas. En 1701 compuso en honor a Felipe V el auto sacramental *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, reelaboración de la obra homónima de Pedro Calderón de la Barca (Gómez García, 1997, p. 903). De este modo, Valenciano logra alinearse con este autor que poco antes había presentado una obra de similar inclinación.

También con el soneto de Vicente Díaz de Sarralde (“Rozò tu Plectro, del Castalio Coro”) buscó Valenciano la vinculación con este dramaturgo, autor del auto *El Salvador en su imagen* (Valencia, Francisco Mestre, 1701) y que —de forma contraria a Jaime Valenciano— mostraba su vinculación con el bando austracista con la *Oración panegyrica* presentada en la Catedral de Valencia el 26 de diciembre, día de San Esteban de este mismo año de 1705, celebrando con ella la proclamación del archiduque Carlos como monarca en la ciudad (Valencia, Joseph García, 1706)<sup>6</sup>.

El propio Jaime Valenciano provenía de una familia vinculada a la vida cultural valenciana de finales del siglo XVII. Su padre, Melchor Valenciano de Mendiola, jurado de la ciudad y procurador de Miguel de Cervantes, había participado en la *Real Academia* festejada en el Palacio Real de Valencia el 6 de noviembre de 1669 durante la celebración del octavo cumpleaños de Carlos II (Híjar, 1701, p. 139).

En 1705, sin embargo, y a pesar de la existencia de un espacio destinado a la representación teatral en el Palacio, *La entrada de Baco en Tebas* fue interpretada en el teatro de la ciudad, esto es, en el corral de comedias de la Olivera. La razón de ello puede hallarse en las especiales condiciones bajo las que se concibió la obra: aunque se trataba, nuevamente, de una comedia dedicada a ensalzar la monarquía, en esta ocasión fue la Academia

---

<sup>6</sup> Debe tenerse en cuenta que, con el paso de los meses, la situación política en Valencia había cambiado de orientación: si bien la ciudad se había mantenido fiel a Felipe V desde su proclamación e, incluso, al inicio de la Guerra de Sucesión, la amenaza que supuso la llegada del archiduque Carlos de Austria y el establecimiento de su Corte y cuartel general en Barcelona con vistas a reclamar los derechos sucesorios que consideraba legítimos, con el transcurso de los acontecimientos, Valencia se mostró partidaria del pretendiente austríaco, a cuya causa se rindió a mediados de diciembre de 1705. Por consiguiente, el impreso del que tratamos aquí está inmerso en los hechos de noviembre-diciembre de 1705, cuando la ciudad todavía estaba regida por cargos de la élite de Felipe V, pero ya se despertaba el fervor popular a favor del archiduque.



“EL PRIMER POEMA QUE DE ESTA CLASE SE CONSAGRA EN ESTE REINO  
AL ORIGEN DE NUESTRA FELICIDAD”: *LA ENTRADA DE BACO EN TEBAS* (1705), NUEVA FUENTE  
PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

Valenciana, y no el virrey de la ciudad, quien fomentó su puesta en escena. Si bien puede asumirse que el marqués de Villagarcía promocionara la obra —al igual que había ocurrido con las celebraciones académicas de 1704 y 1705 (véanse notas al pie 2 y 3)— los principios filantrópicos de la Academia motivaron quizás su presentación ante un mayor número de espectadores, distanciándose de este modo del tradicional carácter elitista que caracterizaba la presentación pública de este tipo de espectáculos. Por otra parte, la falta de registros contables correspondientes a esta representación (Zabala, 1960) podría tener su explicación en la motivación no comercial del espectáculo. Aunque en el libreto no consta el reparto de actores y cantantes, la habitual intervención de los miembros de la Academia Valenciana en este tipo de conmemoraciones permite formular la hipótesis de que, una vez más, la representación corriera a cargo de sus integrantes.

El propio autor, Jaime Valenciano de Mendiola, había participado en estas celebraciones: había intervenido como interlocutor en la Academia de 1703, seguía figurando —aunque constando como ausente— en la publicación del ejercicio académico de 1704 y volvió a intervenir en la celebración de 1705 con un texto en prosa que exaltaba las virtudes de Felipe V (Mas i Usó, 1999, pp. 348, 354 y 365)<sup>7</sup>.

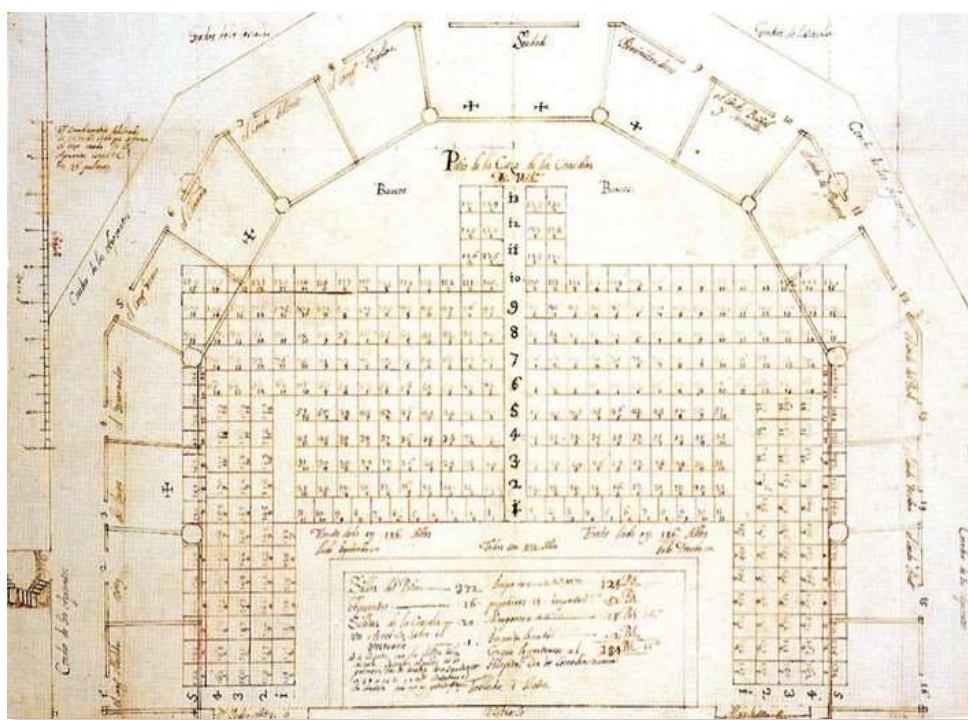


Fig. 3: Plano de la reconstrucción del Corral de comedias de La Olivera, tras su incendio en 1619.

<sup>7</sup> “Tenía por Assumpto D. Jayme Valenciano de Mendiola, ponderar el gozo que a Francia se sigue en haver dado un Hijo suyo tan valeroso para Rey de España” (1705, pp. 61-63).



Por otra parte, la subvención de su impresión por parte del Duque de Arcos supone también una maniobra de acercamiento al círculo cultural valenciano. Joaquín Ponce de León, Alencastre (o Láncaster) y Cárdenas (1664-1729) era VII Duque de Arcos, Torresnovas y Maqueda, Marqués de Zahara, Elche y Villagarcía, Conde de Bailén y de Casares, XIV Señor de los Estados de Marchena y Señor de todos los Estados de la Casa de Maqueda, Adelantado Mayor del Reino de Granada, Alcalde Mayor de las ciudades de Sevilla y Toledo, Comendador Mayor de Castilla en Calatrava y del Consejo de Estado de Felipe V. Viudo y sin descendencia del matrimonio con su tía, Teresa Enríquez de Cabrera, casó en segundas nupcias (1716) con Ana María Spínola de la Cerda, procedente también de una familia noble y próxima a la monarquía (Ruano y Ribadas, p. 85). Su llegada a Valencia está datada en noviembre de 1705, tras un periodo de cuatro años de destierro al servicio del ejército en Flandes, donde había sido enviado como castigo por haber desaprobado con un memorial en agosto de 1701, “la igualdad, convenida por el rey Luis [XIV], y el rey [Felipe V] su nieto, entre los duques y grandes en cuanto a su rango, honores, distinciones y tratamientos respectivos en Francia y en España” (Rouvroy, 1945, pp. 313-314). A pesar de ser rehabilitado como sucesor de Villagarcía en el virreinato de Valencia —puesto que ya habían desempeñado su tatarabuelo Cristóbal Ponce de León (1571-1572) y su abuelo Rodrigo Ponce de León (1642-1645)—, ordenó que la celebración de su regreso en sus señoríos se limitara a las celebraciones religiosas habituales (Gutiérrez Núñez, 2007, p. 770).

Sin embargo, y ante esta ausencia de festejos, la publicación del libreto de *La Entrada de Baco en Tebas*, al mismo tiempo que conmemoraba la llegada a España de Felipe V (con quien convenía volver a congraciarse a Ponce de León), aludía indirectamente a la propia incorporación del Duque como virrey de Valencia. Nótese, por otra parte, la alineación de los académicos con Felipe V en un contexto marcado por el conflicto de sucesión. La especulación sobre las razones que motivaron el mantenimiento de esta actitud continuista a favor de los Borbones debe comprender tanto la reacción política a la causa del bando austracista como la postura conservadora de la Academia y, con ella, la lealtad hacia el monarca a quien, desde 1703, dirigía sus celebraciones anuales.

### 3. “COMEDIA DE MÚSICA”

A pesar de las limitaciones que ofrece una fuente escrita como este libreto para documentar un espectáculo de carácter lírico, las numerosas acotaciones escénicas aportan información fundamental para la valoración del contenido musical de la obra objeto de estudio. Si bien no resulta a día de hoy posible restaurar las partes musicales, el estudio de su libreto, el primero conservado correspondiente a una obra de género lírico representada en la ciudad de Valencia, supone por sí solo una gran aportación a la historia musical y cultural de la ciudad.

*La entrada de Baco en Tebas* es una “comedia de música” en dos jornadas, precedida de una loa alegórica en honor de Felipe V, en memoria de cuya entrada se presentaba esta obra (véase el siguiente apartado sobre las circunstancias en torno a la representación)<sup>8</sup>. Se sugiere, por tanto, una estructura tripartita formada por la Loa —elemento típicamente español— y las dos jornadas que integran la obra.

En un contexto escénico, a principios del siglo XVIII, en el que coexisten los modelos español e italiano, la adscripción de la obra a uno de ellos resulta especialmente compleja y simplista, más aún teniendo en cuenta las limitaciones de un análisis basado únicamente en la fuente escrita. Sin embargo, tal como se demostrará a continuación, la presente comedia resulta más próxima al género de la zarzuela, que había sido desarrollado durante las últimas décadas del siglo XVII y a cuyo establecimiento contribuyó especialmente Calderón de la Barca.

En la producción de comedias musicales calderonianas, José López Caló (1988, pp. 174-194) diferencia entre zarzuelas (*El laurel de Apolo*, *El golfo de las sirenas*) y óperas (*Celos aun del aire matan*, *La púrpura de la rosa*). Es precisamente Zarzuela, uno de los personajes de la comedia *El laurel de Apolo* (1664), quien, en su intervención durante la Primera jornada, define el género al que da nombre: “No es Comedia, sino solo/ una Fabula pequeña,/ en que, á imitacion de Italia,/ se canta, y se representa,/ que allí habia de servir/ como acaso” (Calderón de la Barca, 1664, 191v).

Al igual que en la obra de Calderón, también en el texto de Valenciano de Mendiolaza nos encontramos ante una “fábula pequeña”, esto es una breve comedia de argumento mitológico-pastoral, en la que “se canta y se representa”, es decir, donde se alternan partes recitadas con otras cantadas. Se cumple asimismo la función como espectáculo que debía servir como entretenimiento, aparentemente sin trascendencia (“había de servir como acaso”), para complementar una celebración monárquica. Característico de la zarzuela barroca es también la estructura en dos jornadas —a diferencia de los tres actos habituales en el género operístico o semioperístico— y la abundancia de interlocutores. En el reparto, a la intervención de personajes de la mitología clásicas (los reyes Atamante y Penteo, el sacerdote Tiresias, Eurígone, Ino, Eurífle, las tres Furias), deidades romanas (Baco, Júpiter, Juno, Palas) y figuras alegóricas (Música, representada mediante dos coros), se suma la presencia de serranos y serranas, característico contrapunto rural o popular en una trama de naturaleza clásica. Por otra parte, “la función del baile [...] es esencial para la comprensión de las distintas escenas y para que el público pueda aguantar las largas tiradas de versos culteranos” (Cardona Castro, 1983, p. 1085).

<sup>8</sup> “—*Fortal*. Y en memoria de su entrada, con mas vivo rendimiento no celebrò tu Academia al primor de tanto ingenio una fiesta en estos dias? pues què quieres aora? —*Val*. Quiero continuando sus aplausos en regozijos, y afectos hazer oy una Comedia. —*Todos*. Qual es el titulo. —*Val*. Es nuevo la Entrada de Baco en Thebas [...]” (Valenciano de Mendiolaza, 1705, p. 4).

La variedad de formas musicales —en combinación entre partes cantadas, secciones de diálogo y canto recitativo— supone también un rasgo distintivo del género nacional frente a la composición italiana basada en la dualidad recitativo-aria *da capo*. En la zarzuela, es recurrente también la intervención de partes corales, especialmente al final de las escenas, cumpliendo una clara función estructural. Pero el elemento formal más característico de las partes cantadas es, sin duda, el estribillo, tomado de los géneros populares españoles y que, incluso en la comedia lírica, se presenta de forma recurrente alternando con las coplas de las partes cantadas.

Previamente al estudio del contenido musical de *La entrada de Baco en Tebas*, corresponde analizar su estructura textual, únicamente demarcada por la mencionada división en dos jornadas<sup>9</sup>. A pesar de la ausencia de marcadores de cuadro —estructura de organización textual inferior al acto que se identifica de acuerdo a la unidad espacial en su trama— y escena —definida por la actuación de los mismos personajes—, conviene conocer la disposición de los mismos en la obra, por lo que presento a modo de resumen la siguiente tabla. Para su elaboración ha sido esencial la información que aportan las acotaciones extradiscursivas sobre los cambios de escena y sobre la entrada o salida de personajes. Cada una de las jornadas de la zarzuela enlaza sus cuadros y escenas a través de la continuidad argumental lograda con cambios de decorado a la vista del público y durante la intervención de los personajes, logrando de este modo un ágil ritmo dramático.

En este sentido, llama la atención la riqueza escenográfica sugerida por las acotaciones que aluden a vuelos de personajes, desplazamiento de plataformas y cambios complejos de decorados que conllevarían una importante máquina teatral. Quizás estas exigencias teatrales motivaron la puesta en escena en el corral de La Olivera, más preparado posiblemente que el escenario instalado en los salones del Palacio Real de Valencia. La pomposidad de una representación de estas características apunta, como se ha dicho arriba, a la finalidad política del espectáculo.

A través de este primer acercamiento a la obra se pretende valorar de qué modo la construcción textual de la misma evidencia la intención musical del dramaturgo, a quien, ante la ausencia en el libreto de referencias sobre la composición de las partes cantadas, consideramos también autor de su música.

---

<sup>9</sup> Como es sabido, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), Lope de Vega formula nuevas normas para regular las creaciones teatrales ajustadas a las normas clásicas. Ya en 1737, Ignacio de Luzán recoge en su *Poética* las características que habían impregnado la producción literaria nacional durante el Barroco.

“EL PRIMER POEMA QUE DE ESTA CLASE SE CONSAGRA EN ESTE REINO  
AL ORIGEN DE NUESTRA FELICIDAD”: *LA ENTRADA DE BACO EN TEBAS* (1705), NUEVA FUENTE  
PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

<b>JORNADA PRIMERA</b>	
Cuadro I. Selva y monte	
Escena 1: Introducción, voces dentro (pp. 5-6). Diálogo entre Tiresias, que se presenta como adivino ciego, y Atamante, que se dirige a Tebas desde Atenas. Laberinto, criado de Atamante, acude en su busca (pp. 6-8).	
Escena 2: Ino se presenta como ninfa de Baco y anima a Tiresias a aclamar al dios. Aparte, Juno y Palas, desairadas, revelan que han dispuesto la muerte del adivino. Festejo en honor a Baco. Dentro, Penteo y Soldados atacan a Atamante, socorrido únicamente por Laberinto. Tiresias invoca a Ino para que lo socorra. En escena, Juno pide a Palas que recurra a Penteo, rey de Tebas, para dar muerte a Tiresias (pp. 9-10).	
Escena 3: Tras enfrentarse a Atamante, Penteo ordena que muera éste y Laberinto. En cambio, Ino detiene a Penteo, que se rinde ante ella, presentándose como rey de Tebas y explicando que obedecía órdenes de Juno. Tiresias confirma que Júpiter está furioso con Penteo y Juno lo invoca para que no anteponga los deseos de Baco a los propios, como esposa suya (pp. 11-13).	
Escena 4: Juno y Palas, ofendidas, ordenan que se desate una tormenta (pp. 13-14).	
Cuadro II. Paisaje nocturno, nubes y tormenta – Palacio	
Escena 5: Penteo se lamenta y ruega a Juno y Palas que eviten la tragedia; también Atamante invoca a Palas. Ino convoca a ninfas y nereidas (pp. 13-16).	
Escena 6: Atamante declara su amor a Ino, que le corresponde. Niobe y Serranos acuden tocando instrumentos. Tiresias invita a dirigirse al altar de Baco. Mientras, Palas y Junio traman la muerte de Ino. Dentro se escuchan voces de marineros, asustados, y de Eurígone, que suplica que la dejen morir (pp. 16-17).	
Escena 7: Laberinto y Eurífile, que andan perdidos, se asustan al encontrarse. Dentro, los marineros suplican piedad al Cielo para salvar la vida al intentar rescatar a Eurígone (pp. 17-18).	
Escena 8: Baco coronado, rescata a Eurígone; invoca a Júpiter, su padre, y le suplica que frene la ira de Juno y Palas (pp. 18-19).	
Escena 9: Aparecen Eurífile y Laberinto, a quien Baco envía a su palacio para que pida a las ninfas que acudan en auxilio de Eurígone. Ésta, en cambio, ruega que le permitan morir y relata las razones de su desdicha: se debatía entre su consagración como ninfa de Diana y la obediencia a su padre, que le imponía casarse con su primo. Intenta de nuevo echarse al mar, y se enoja con Baco cuando éste, encaprichado de ella, le invita a que parta con él (pp. 19-23).	
Escena 10: Baco transforma el paisaje natural en su palacio y declara su amor a Eurígone. Sin embargo, ante su rechazo, Baco invoca a los moradores de su dominio: acuden Atamante, Ino, Tiresias, Niobe y Serranos. Atamante descubre que Eurígone es su prima, con quien debía casarse, y decide mudar su amor hacia Ino. Entonces Eurígone planea provocar celos en Atamante aprovechando el amor de Baco (pp. 23-25).	

## NIEVES PASCUAL LEÓN

JORNADA SEGUNDA
Cuadro III. Palacio
Escena 11: Penteo acude al palacio de Baco y expresa el desasosiego producido por el amor a Juno, la amenaza de Atamante y el culto a Baco. Ninfas y zagales cantan dentro acompañándose con instrumentos (pp. 25-27).
Escena 12: Atamante y Laberinto hablan sobre el amor que Baco siente hacia Eurígone. Los oye Penteo, que, celoso, planea prevenir a sus soldados (pp. 27-28).
Escena 13: Eurígone provoca celos en Atamante, que finalmente le declara su amor. Ino, ofendida y celosa, anuncia la llegada de Baco en busca de Eurígone (pp. 28-30).
Escena 14: Baco se lamenta de la ausencia de Eurígone e invoca a Júpiter, rogándole que se apague su amor por Eurígone o que ésta le corresponda. Júpiter desciende en un trono y le promete mudar la actitud de Eurígone (pp. 30-31).
Cuadro IV. Selva y monte – Jardín
Escena 15: Penteo convoca a sus soldados para que den muerte a Baco y manifiesta su deseo por Ino. Ante la llegada de ésta, Penteo declara su amor e intenta llevarla a Tebas consigo. Ino pide socorro a las ninfas, de las que únicamente recibe el eco de sus súplicas. Escena de caza; un venablo hiere a Atamante, que antes de morir recuerda la maldición de Juno (pp. 32-35).
Escena 16: Los soldados se rinden ante Atamante a su llegada; éste pide que se dé sepelio a Penteo y se aclame a Baco. Sin embargo, el dios manifiesta la tristeza que le provoca el desdén de Eurígone (pp. 35-36).
Escena 17: Aparece Juno, a cuya llamada acuden las tres Furias, a quienes ordena que envenenen a Ino y Atamante. Palas desciende sobre un dragón y pide a las Furias que retrasen su castigo hasta que Atamante e Ino se coronen reyes de Tebas (pp. 36-37).
Escena 18: Eurígone se lamenta del amor de su primo Atamante por Ino. Baco acude junto a Atamante, Laberinto, Tiresias, Ino, Niobe y Eurísile, quienes, sin éxito, intentan persuadir a Eurígone para que ame al dios. Ante su rechazo, Baco se transforma en cepa, despertando el remordimiento y el afecto de Eurígone, que queda atrapada en la vid al abrazarla. Salen los serranos festejando las proezas del amor (pp. 37-41).
Escena 19: En la ciudad de Tebas, Atamante recibe a los soldados, que le comunican que Baco goza del favor del pueblo (p. 42).
Escena 20: Acuden Juno y Palas, y comienza el enfrentamiento contra los partidarios de Baco. Aparece Júpiter, que ordena que Tebas se rinda a Baco. Éste llega en un carro junto a Eurígone y da su conformidad al amor de Ino y Atamante. Todos aclaman al dios (pp. 42-44).

Nótese el amplio reparto de personajes —deidades clásicas, figuras pastorales y alegóricas— que intervienen en esta obra de argumento poliédrico. La temática mitológica de la obra la vincula directamente a los citados modelos zarzuelísticos de finales del siglo XVII; estos, a su vez, se inspiran en los primeros títulos operísticos de origen italiano, difundidos en España a lo largo del siglo. Es preciso recordar que, si bien hasta la fecha no ha podido demostrarse la presentación de ópera italiana en Valencia durante el siglo XVII, Ruiz de Lihory (1903, p. XXXV) sugería la interpretación de *Orfeo* y *Andrómeda*. De este modo, la hipotética interpretación de antecedentes líricos en la ciudad habría sentado las bases del género sobre temática mitológico-encomiástica. Por otra parte, el argumento mitológico resultaba conveniente en el contexto político subyacente, pues “la inclusión de seres lejanos y extraños, en lugares idílicos e inexistentes, alejaba las conciencias de la realidad crítica y decadente de la centuria” (Molina Jiménez, 2017, p. 563), al mismo tiempo que favorecía la alegoría de forma evidente para el público. En este caso, facilitaba la ilustración de la llegada de Felipe V a España a través de la escena mitológica de la entrada de Baco en Tebas.

Las alusiones a la participación musical son amplias a lo largo de la comedia y se expresan a través de las acotaciones escénicas, que añaden indicaciones sobre la realización vocal de los personajes; ocasionalmente, se indica junto al nombre del personaje de forma abreviada.

“Cantando” y “representando” son los términos —contrapuestos— que con más frecuencia aparecen y designan la alternancia entre partes cantadas y habladas, rasgo característico de la zarzuela. Ante la duda que plantean los pasajes sin ningún tipo de indicación, parece más prudente considerar que se trate de partes habladas; especialmente conveniente resulta este planteamiento ante parlamentos de gran extensión y amplio contenido narrativo, cuya interpretación no resultaría propia del género vocal. Por otra parte, la expresión “todos cantando y representando” —y, en ocasiones, también “bailando”— sugiere la declamación simultánea del texto a través de estas dos fórmulas vocales, quizás con adscripción diferente para cada uno de los protagonistas (pp. 10, 25).

Singular interés reviste la referencia al estilo recitativo en la siguiente intervención de Juno en el Cuadro V. Su mención supone el conocimiento de este lenguaje propiamente operístico, formulado desde los inicios del género y con el que se había experimentado en busca de una mayor expresividad del canto al imitar las inflexiones del habla.

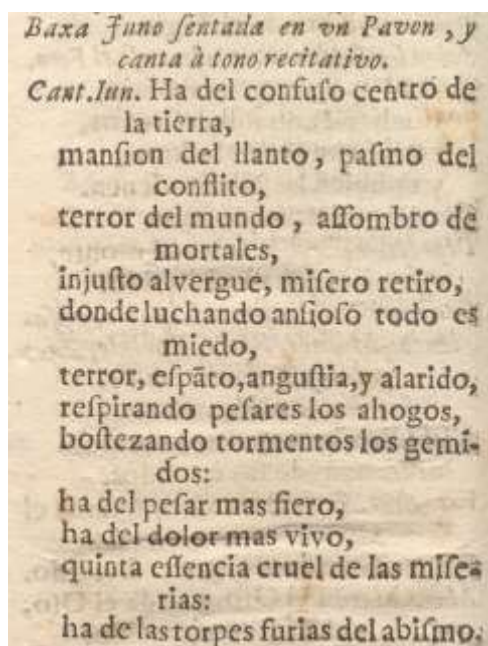


Fig. 4: Indicación de tono recitativo en la intervención de Juno (p. 36).

Una categoría especial merecen las intervenciones grupales en las que el mensaje toma forma a medida que cada frase incompleta es cantada por su personaje respectivo. Ocurre, por ejemplo, en el dúo entre las diosas Juno y Palas al final del Cuadro I, a quienes responde también la Música a dos coros:

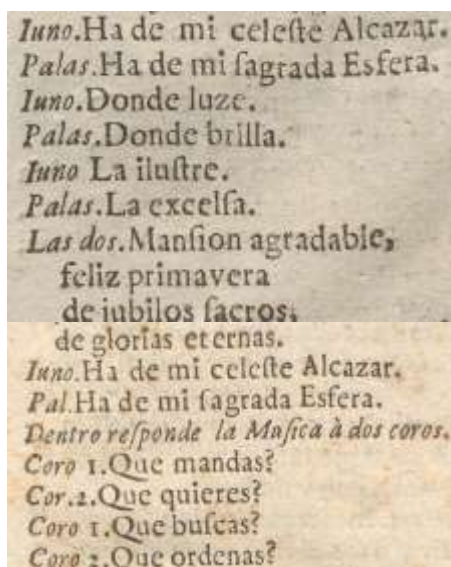


Fig. 5: Intervenciones intercaladas de Juno y Palas (pp. 13-14).



“EL PRIMER POEMA QUE DE ESTA CLASE SE CONSAGRA EN ESTE REINO  
AL ORIGEN DE NUESTRA FELICIDAD”: *LA ENTRADA DE BACO EN TEBAS* (1705), NUEVA FUENTE  
PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

Las frecuentes apariciones corales son uno de los rasgos característicos del género zarzuelístico. Su ubicación al final de las escenas contribuye a crear estructura a pesar de la continuidad con la que se enlazan las diferentes secciones de la ópera.

En este sentido, el personaje alegórico de Música, si bien aparece indicado de forma individual, probablemente conllevaría la participación colectiva de los personajes que se encontraran en escena o tras ella, cuando se indica como “dentro”. Su intervención junto a alguno de los protagonistas al final de una escena contribuye frecuentemente aportando mayor carácter conclusivo y entidad a la misma (por ejemplo, al final de las escenas 2ª y 3ª).

En ocasiones, la Música interviene también con unos versos con función de estribillo que se intercala de forma recurrente entre coplas a cargo de protagonistas individuales (véanse las acotaciones de la siguiente imagen). La repetición de un mismo estribillo a lo largo de varias escenas contribuye, asimismo, a crear continuidad dramática a medida que intervienen los diferentes protagonistas.

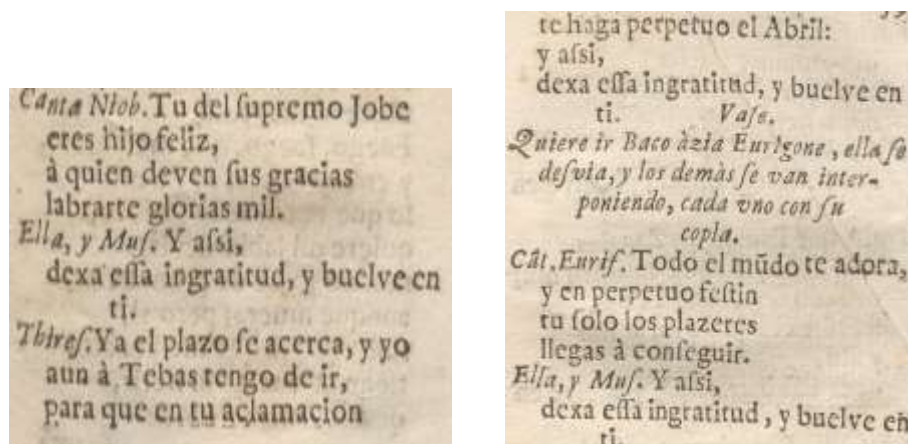


Fig. 6: Intervenciones intercaladas de Música con función de estribillo (p. 39).

Por último, las menciones a la participación instrumental demuestran la vinculación de estos a determinados contextos y personajes. La aparición de Serranos se acompaña de sonajas, panderos y castañuelas (pp. 9, 16), mientras que las cajas, clarines y pífanos “a son de batalla” se emplean en la creación de efectos especiales en la recreación escénica de una noche tormentosa (p. 14). Por último, todos estos instrumentos acompañan el coro y baile final con que se cierra la obra: “Salen Baco y Eurigone, sentados en un Carro triunfal que le tiran quatro Cisnes, Yno Eurisile, Niobe, Serranos, y Serranas, todos baylando, y cantando con sonajas, panderos, castañetas, clarines, y caxas” (p. 43).

Nótese, por tanto, la función de la música en la recreación de ambientes y situaciones determinadas (escenas bélicas o festivo-pastorales) y, con ello, la importancia de la intervención instrumental para la correcta comprensión de la trama.

#### 4. CONCLUSIÓN

De este modo, y a pesar de las limitaciones que ofrece el estudio de la fuente escrita como único vestigio de una “comedia de música”, el libreto de *La entrada de Baco en Tebas* ofrece, a mi juicio, evidentes muestras de que la obra fue concebida como zarzuela. Como tal, fue construida desde una consciencia orgánica, articulando su estructura en torno a varios momentos de clímax expresivo, correspondientes a las intervenciones solistas —tanto recitadas como cantadas— de los principales protagonistas, que se resuelven a través de escenas de conjunto con intervenciones corales y bailes.

De este modo, el elemento musical no es concebido como relleno que se inserta en la compleja trama teatral, sino que se erige como elemento fundamental de su estructura. Música y texto surgen unidos desde una concepción orgánica de la obra. La combinación de estos dos elementos trasciende su mera coordinación: el tratamiento del discurso dramático se descubre susceptible de su puesta en música, revelando, de este modo, que el libreto fue concebido, ya en origen, como zarzuela.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aubrun, C. V. (1968). *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus.
- Calderón de la Barca, P. (1664). Famosa Comedia El laurel de Apolo. Fiesta de la Zarzuela, transferida al Real Palacio del Buen Retiro. En *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago*, fols. 189-203v. Madrid: Domingo García Morrás.
- Cardona Castro, Á. (1983). Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de El laurel de Apolo (Loa para la zarzuela y Zarzuela) y a través de La púrpura de la rosa. En L. García Lorenzo (dir.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981, vol. 1* (pp. 1079-1090). Madrid: CSIC.
- Cotarelo y Mori, E. (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Ferrero Micó, R. (2004-2006). Prolegómenos del decreto de abolición de fueros en Valencia. *Ivs Fugit*, 13-14, pp. 331-363.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.

“EL PRIMER POEMA QUE DE ESTA CLASE SE CONSAGRA EN ESTE REINO  
AL ORIGEN DE NUESTRA FELICIDAD”: *LA ENTRADA DE BACO EN TEBAS* (1705), NUEVA FUENTE  
PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

- Gutiérrez Núñez, F. J. (2007). Marchena y el VII Duque de Arcos (1693-1729). Aspectos sobre el control del estado señoral. En F. Andújar Castillo & J. P. Díaz López (Coords.), *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez* (pp. 769-793). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- [Híjar] Yxar, O. V. (1669). *Real Academia celebrada en el Real de Valencia, Palacio de las S.S. C.C. M.M. de los S.S. Reyes de Aragón (de gloriosa memoria) y oy participada habitacion a los virreyes de su nobilissimo reyno. Siendolo el Excelentissimo Señor don Vespasiano Gonzaga, Conde de Paredes, &c. Gentil Hombre de la Camara del Rey Felipe Quarto (que Dios aya). a los años de Carlos Segundno (que sean felizes, e inmortales) Rey Catholico de las Españas y Monarca de dos Mundos, en el dia 6 de Noviembre, venturosissimo por cumplirse en él.* Valencia: Gerónimo Vilagrasa.
- Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales, y alegóricos, assi de Don Pedro Calderon de la Barca, como de otros autores clasicos. Este indice y todas las comedias, y Autos que se comprenden en él, se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo, frente de las Gradass de San Felipe el Real.* Madrid: Alfonso de Mora, 1735.
- Leza, J. M. (2014). El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral. En J. M. Leza (Ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII* (pp. 191-213). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- López Calo, J. (1983). *Historia de la música española. El siglo XVII*. Madrid: Alianza Música.
- Lucena García, J. (1984). *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*. Madrid: Playor.
- Luzán, I. (1737). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla.
- Mas i Usó, P. (1999). *Academias valencianas del barroco. Descripción y diccionario de poetas*. Kassel: Reichenberger.
- Molas i Ribalta, P. (2007). Los últimos virreyes de la Corona de Aragón. *Estudis: Revista de historia moderna*, 33, pp. 45-59.
- Molina Jiménez, M<sup>a</sup>. B. (2007). *Literatura y música en el Siglo de Oro español: interrelaciones en el teatro lírico* (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia.

## NIEVES PASCUAL LEÓN

- Querol Gavaldá, M. (1981). *Música barroca española, Vol. VI. Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) - Instituto Español de Musicología.
- Rouvroy, L. (1945). *La corte de Luis XIV*, vol. 2. Madrid: Espasa Calpe.
- Ruano, F. & Ribadas, J. (1779). *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*. Córdoba: Juan Rodríguez.
- Ruiz de Lihory, J. (1903). *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Doménech.
- Valenciano de Mendiolaza, J. (1705). *La entrada de Baco en Tebas, comedia de musica, representación de dos jornadas; que en demonstracion de el festivo alborozo, y comun felicidad de esta Monarquia, con leal fervor à las glorias de nuestro Catolico Monarca D. Felipe V.* Valencia: s. n.
- Zabala, A. (1960). *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

**Fecha de recepción: 29/04/2019**

**Fecha de aceptación: 14/06/2019**